

テキストだけがある画の成就 ——『草枕』における時空の表象——

張 芸

The Accomplishment of the Painting without picture: The Representation of Time and Space in the *Kusa Makura*

Yi Zhang

Abstract

After the novel *I am a Cat* (was published on the magazine *Hotogisu*, 1905) received great success, Natsume Souseki published a new novel named *Kusa Makura* on the magazine *Shin Shou Setsu* in 1906. The new novel tells a story about a painter who went to Nakoi (a place) to find his painting subject. In Nakoi, he met a girl, Nami, from whom he eventually found the scene what he desires for.

In the discussion of *Kusa Makura*, Garatani Koujin considers it as a literature of Anti-Novel; Maeta Ai sees it as a Utopian Novel in which the invisible nightmares still exist; and Atsumi Takako defines it as a Painting Novel. Therefore, novel *Kusa Makura* can be recognized as a literature with diversity and controversy. In the *Yo Ga Kusa Makura*, Natsume Souseki explained his consciousness of creativity: “I have no idea about the consistent definition about *Novel*... what I tried to express is a complete different significance which differs from the other general novels”. At that time, the booms of Naturalism led Natsume Souseki started to against this type of literature, or he attempted to bring a fresh type aims to break the stereotype of literature. We can say that magazine *Shin Shou Setsu* supplied an excellent platform for Natsume Soseki, where he launched an experiment for the development of new literature and new type of novel.

This paper focuses on Souseki’s consciousness of creativity of *Kusa Makura* – his attempt to stay the feeling of beauty in the reader’s mind, reconsiders the significance of “art” and “artist” via discussing *Bun Gaku Ron* and *Bun Gei No Tetsu Gaku Teki Ki So*. The angle of this paper settles “painter” as the core, which also differs from other analysis of “the picture in the heart”.



目次

- 一、『草枕』における「非人情」の問題
- 二、人工的な「非人情」な天地
- 三、装置としての「非人情」
- 四、分裂する画工
- 五、「幻境」という時空の中に
- 六、瞬間に「成就」した画

一、『草枕』における「非人情」の問題

雑誌「ホトトギス」に発表された『吾輩は猫である』（1905）が喝采を博した翌年の明治39年、夏目漱石（1867 - 1916）は『新小説』9月号に『草枕』（1906）を発表した。『新小説』の編集者から情に訴えかけられて無理矢理頼まれたからこそ世に出た作品である。諧謔的で風刺に満ちた『吾輩は猫である』、一人称主人公で勧善懲悪を主題とする『坊っちゃん』に次いで構想された『草枕』は、作者である夏目漱石自身も恐らく議論を招く作品となるだろうと予想した小説である。『草枕』について、柄谷行人は反小説的な小説と呼び¹、前田愛は世紀末の悪夢が見えかくれする桃園郷的な小説と見做し、渥美孝子には絵画小説と名付けられる²等、正に多義的で議論を招きやすい作品である。

『草枕』は「人の世」に疲れた一画工が都会を出て、人煙稀な「清浄界」那古井の旅に出るところから、ストーリーが始まる。「非人情」な眼差しで美しい画題を見つけたいため、画工は自らこの旅を「非人情」な旅だと想定した。旅中で那美という一人の美人と出会い、この美人を画の中心人物に決めた。しかしながら、那美の顔になかなか望む通りの表情が現れない。画工是那美と那美の周りの人たちに接触し、いろいろな那美にまつわる話を耳にした。「気狂」・「不人情」などの一般的な世評が、坊主における「気狂」の否定と那美の「勝たう」とする振る舞いと矛盾をうまく消化できず、画工の目に映る那美の顔にはずっと「統一の感じ」がない。小説の最後で、那美の従弟の久一

が戦場へ赴くため、画工と志保田一家が久一を停車場まで見送る。久一が乗る列車に那美の元旦那も座っている。遠くへ行く列車に元旦那を見た瞬間に、那美の顔にやっと「憐れ」の表情が浮かんだ。「それだ!」と興奮する画工は、望ましい表情の表出を那美に伝えると同時に「胸中の画面」が「成就した」。

「非人情」の美学と「胸中の画面」の「成就」が、小説『草枕』のキーワードであるのは言うまでもない。且つ漱石自身も談話「余が『草枕』」（1906）に、「読者の頭に」「美しい感じ」を残したい希望を表わしているため、従来の『草枕』の論文は、この二つのキーワードを重要視し、様々な論を展開していた。例として大石直記の「『草枕』・＜低徊＞と「推移」の結抗し合う場——＜漱石＞論へ向けて——」、中谷由郁の「『草枕』論——那美さんをめぐる「憐れ」と「非人情——」、安藤久美子の「『草枕』ノート＜非人情美学＞考」、武田充啓の「夏目漱石『草枕』の＜非人情美学＞」、そして藤尾健剛の「『草枕』の美学＝倫理学」等が挙げられる。また、「画工の＜非人情の美学＞の姿勢」は「『写生文家』の態度」「と重なっている」³ため、「非人情」をキーワードとして「写生文」の問題を解決しようとする論文も数多くある。本論は、画工の「非人情」に焦点を当てて考えるため、「写生文」「写生」と関連付けられる「非人情」の問題の解明を別の機会に譲りたいと思う。

興味深いのは「画」の「成就」の契機と論理について、殆どの先行研究是那美に求めている。那美の「非人情」な態度・振る舞いと画工の「非人情」の観察の眼差しとの相互作用が、一般的に見る側と見られる側という単向性の問題に収斂されて検討されている。理想の画のモデルに思われる那美における能動性は、ある意味で黙殺されている。那美を固定させる論じ方は、漱石の「余が『草枕』」に書かれた「作物の中心となるべき人物は」「少しも動かぬ」言説を忠実に重んじたが、一方、「動かぬ」という静的な状態の相対性に関しての思考を放棄していることをも意味している。

『草枕』における「静」と「動」の対概念に関して検討した論文というと、中谷由郁の一篇がある。中谷

氏に見られる「静」と「動」の調和もやはり那美において発生する調和なのである。では、「画」の「成就」の契機と論理について画工を巡って検討する論文は全くないのか。安藤久美子は画工の立場に注目し、画工の立場の一貫性について疑問を持つ清水孝純の論文に反論することにより、独自の考えを打ち出した。安藤氏は、最後に定着された画を「作品のメカニズムによって完成を待たされている画」とした⁴。そして、安藤久美子と同じく画工の立場に注目した武田充啓の論文がある。武田氏は、画工における「＜見る＞ことの二重化」を見出し、「胸中の画面」が形成した瞬間に＜見る＞行為の意味を解釈している⁵。また、藤尾健剛⁶は武田充啓と異なる二重化に注目した。藤尾氏は「非人情」の二重化、つまり「静的『非人情』」と「動的『非人情』」という二重の「非人情」に注目して論を展開した。そして取りも直さず、藤尾氏における「静」と「動」の「『非人情』の美学」もやはり暗に那美における能動性を抹消している。

以上に取り上げた先行研究はいずれも興味深いが、既に前文で提示した通り、画工における「非人情」の美学を検討する際、那美を単なる観察される側だと固定させ、二人の間にある一種の制御の相互影響関係は、今まで重要視されたことがない。「動かぬ」那美の相対的な「静」の状態が如何に表現されて画工の目に映るのか、そして如何に画工の「非人情」の美学に作用するのか、という画工における「非人情」の美学の実践上の一つの重要な影響要素として、「動かぬ」那美の「非人情」を取り上げたい。能動的な那美の「非人情」を考慮に入れてこそ、画工における「非人情」の正体をはっきりと見えるのである。そして、これに基づいて『草枕』結末における画工の「胸中の画面」の「成就」の論理と意義もよりはっきりと見えてこられるのである。言い換えると、受動的な那美を中心に「胸中の画面」を考える従来の分析のプロセスに反し、能動的な那美によって反射される受動的な画工を中心にした「胸中の画面」の分析を試み、その意義を明らかにしたいと思う。

二、人工的な「非人情」な天地

「世間普通にいふ小説とは全く反対の意味」を持つ小説は、漱石の『草枕』に対する定義である。その理由は、「余が『草枕』」に見られる。

唯一種を感じ——美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい。それ以外に何も特別な目的があるのではない。さればこそ、プロットも無ければ、事件の発展もない。

茲に、事件の発展がないといふのは、かういふ意味である。——あの『草枕』は、一種変つた妙な観察をする一画工が、たま々々美人に邂逅して、之を観察するのだが、此美人即ち作物の中心となるべき人物は、いつも同じ所に立つていて、少しも動かぬ。それを画工が、或いは前から、或いは後ろから、或いは左から、或いは右からと、種々な方面から観察する。唯それだけである。中心となるべき人物が少しも動かぬのだから、其処に事件の発展しやうがない。(『漱石全集第十六巻』544頁)

「世間普通にいふ小説」と反対する小説『草枕』は、主人公である画工が作品の中心である那美を如何なる方面から観察しても、那美自身は動かないため、小説としての発展が成立出来ない、という創作意識の下で構築された。『草枕』は一人称小説であり、最初から最後まで画工の視線・思想で貫いた、語り手が安定した統一性の高い作品である。この安定した主人公＝語り手が小説の中心人物でないということは、作者漱石の設定では、墨を費やして描写したい、読者の目の前に生き生きと現わしたい人物は那美という女性一人だということを意味する。そして一般的な意味でいう主人公の画工はただの観察者・叙述者、つまり語り手に収斂される。

物語世界内でその役割の限定を実現するのは簡単なことではない。したがって装置として「非人情」が出現する。そして、観察者であり語り手である画工の叙

述の臨場感を顕然とさせるため、『草枕』では「た」形文末が多数採用されている。前へ進んでいる時間の流れの中に常に過去が過ぎ去ったことを意識しながら動いている画工は、ある意味で物語世界内の時間の経過に対して消極的なのである。

「人の世」に疲れた一画工は、一人で都市から離れて人煙稀な「清浄界」那古井の旅に出る。彼の旅は「人の世」の煩わしさに対する思考と共に始まる。「山路を登りながら、かう考へた。…(中略)…兎角に人の世は住みにくい。」(『漱石全集第二巻』387頁)この頗る有名な冒頭は、それ以降発生することがすべて画工一人の頭の内部に投影されて再生される擬製の現実であることを暗示している。歩きながら「考へた」画工は、座りの悪い石に足を踏みはずすことによってその思索が一旦途切れる。思索が途切れる時、目の見えない雲雀の声が聞こえてくる。「絶間なく鳴いて居る」雲雀は画工に、「方幾里の空気が一面に蚤に刺されて居た、まれない様な」感じをもたらす。「あの鳥の鳴く音には瞬時の余裕もない」ため、「屹度雲の中で死ぬ」と、画工は頭の中で死の終止符を自ずと一羽の雲雀に附ける。雲雀の鳴き声が絶えないのは、一羽だけでなく無数の雲雀が次から次へと鳴き合っているためである。それにもかかわらず、画工にとって空高くある雲の中には雲雀が一羽しかいない。そして、この雲雀は死ななければならない。死ぬ運命が訪れる雲雀の飛ぶ様子に関して画工は想像を走らせる。その想像の中に「十文字にすれ違ふ」もう一羽の雲雀が出た。死ぬ運命を持つ雲雀と存在感のないもう一羽の雲雀は、死の翳が伴う那美と非人情的で無我の境地を求める画工のイメージと重なる。

死を運命づけられた雲雀から、画工の内部にある擬製の現実＝物語世界の基調としての「死」が読み取れる。しかし「死」はけして悲しいのではない。『草枕』の「死」は「愉快」である。「眠くなる」春に、「魂全体が鳴く」雲雀の鳴き声を聞き、画工は「あゝ愉快だ。」と心から感じる。シェレーの詩を思い出したりした後、画工は「考をつづける」。画工は「あの雲雀を聞く心持になれば微塵の苦もない。…(中略)…面白い丈で

別段の苦しみも起こらぬ。」(『漱石全集第二巻』392頁)と思い至る。再び続けられた雲雀に関する思考では、「苦」が抹消された。一方雲雀の鳴き声を聞きながら画工が思い出したシェレーの雲雀の詩には、「苦」がまだ潜んでいた。「腹からの、笑いといへど、苦しみの、そこにあるべし。うつくしき、極みの歌に、悲しさの、極みの想、籠るとぞ知れ」(『漱石全集第二巻』391頁)シェレーの詩中には「苦」が随所に潜んでいる。「苦」の雰囲気醸し出して間もなく、「考をつづける」画工の内部でそれは抹消された。ここに一つの画工の心理内部の動きのメカニズムが見られる。

画工は思索という行為によって内部世界を外部の現実世界から隔離しようとしているのである。「た」文末を特徴とする、常に流動的で無常な現実世界と相対化され、主に「る」で締めくくる文末によって提示される内部世界は、時間が止まっているように、過去を超えて「無」に近い永遠に静的な時間が支配している。外部の世界は「西洋の詩」に描かれるような「人情」の世界であり、内部世界は「採菊東籬下」の「非人情」の世界である。地理的に言えば、画工は逃げるように都市を出て、川によって隔離される桃源郷である那古井に行った。時間的に言えば、車・電車を代表として表象される迅速に流れる都市の時間から、土足・馬車を代表として表象される非都市的で比較的静的な時間へと脱出している。地理的・時間的に二重の脱走により、画工にとって「逍遙」できる「非人情の天地」が初歩的に形成した。

画工の「非人情の天地」、いわゆる「桃源郷」に関して考える時、異例なく必ず言及される前田愛氏の有名で画期的な論文がある。亀井秀雄氏はこの前田氏の「世紀末と桃園郷——『草枕』をめぐる」⁷⁾につき、「桃園郷の共同幻想性(宮崎湖処子『帰省』や泉鏡花『高野聖』)から個的幻想(『草枕』)へという史的認識⁸⁾の発見を高く評価し、「那古井という場所^{トボス}を桃源郷と呼ぶ自体、慎重でなければならず、修辭的仮構性の問題として解いてみる必要がある。」⁹⁾と付け加えている。亀井氏に言う通り、画工が絵具を背負って跋涉して辿り着いた場所は、那古井というところでありなが

ら、「澆季溷濁の俗界」であり、「色相世界」でもあるからである。「霊台方寸のカメラ」を通して「俗界」を「清くうらゝかに収め」る行為自体が、画工の「非人情の天地」の形成における人工化が必要とされることを意味しているのである。

三、装置としての「非人情」

頭に「清くうらゝか」なフィルターを挟み入れてから、画工は初めて「非人情の天地」に足を踏み入れ、絵の素材・主題を探し始める。小説『草枕』の「中心人物」が那美であることは間違いないが、この画想探しの旅では、彼女は最初から画工の画想の中心人物として確定された唯一無二の存在ではない。言い換えると、画工の画想の主題は、旅が始まってから構想され始めたため、最初の段階で描こうとする西洋画が、風景画か人物画かは明らかに表明されていない。

那美が登場する前、画工が最初に出会った女性は茶屋の婆さんである。「気に入った」「婆さんの顔」を目にして画工は、「うつくしい活人画」を思い出す。嘗て宝生の舞台で高砂を見た時賛嘆した「活人画」と重ねて、画工は茶屋の婆さんの美しさを見出したその瞬間、婆さんのうつくしい「表情」を「心のカメラ」に焼き付けた。婆さんと世間話をしながら、画工は「婆さんの横顔を写し」、その顔を天狗巖と見比べた。比べた結果画工の「頭のなかに」「婆さんの顔は高砂の姫と、蘆雪のかいた山姥」のイメージが重なる。「理想の婆さん」の顔には「優しい表情」が見え、「あたゝかに見える」。この美のファーストインプレッションから始まり、「優し」くて「あたゝかい」表情に至る比較の結果に関し、作者である漱石は一言も加えることなく、ストーリーは画工の脳内の思考が続くことにより、何気なくただ前へ運ばれて行く。

従来の『草枕』論では画工の写生帖を、作品が残されず白紙のままの写生帖として見なされ取り扱われてきたが、実際小説の中に画工が写生帖を出して画を描いたことは3回ある。一回目は茶屋の婆さん、2回目は茶屋の鶏、三回目は停車場向うに草鞋を履く二人の

田舎者の画である。何れも画工が見た途端何らかの感想が浮かんだため、画として写生帖に定着できたのである。こうして見ると、中心でありながら中々画として定着できず描かれなかったのは那美一人しかない。しかしながら、寧ろ最後までキャンバスに素描も残せなかったからこそ、那美を主題とする画の特殊さが引き立つのではないか。

画工が那美を主題とする画を中々描けなかった理由は、「顔」に浮かぶ「表情」が、「駄目」で「物足らぬ」からである。「物足らぬ」のは、「女の顔に統一の感じ」がないからで、「心に統一」がないからで、そして彼女「の世界に統一」がないからである。画工のこの「統一の感じが無い」感じはどこから得たのであろう。那美のイメージは、各人の口により、画工の耳により、一種の怪談の欠片が掻き集められるように再整合される。再整合されるイメージが画工のところで「非人情」の鏡によって映し出され、何の化学変化も起こさずに、ただそのまま歪んだり漂ったりしている。古郡康氏は『草枕』を「那美という一つの対象をめぐる画工の認識の物語」¹⁰と概括している。画工の那美に対する認識は、「美人」・「不幸」、そして「非人情」という三つの要素をメインとしている。

那美のイメージは最初から独立性を持たない。藤尾健剛氏の考えによると、「画工はかなり早い段階から——那美当人に出会う以前、彼女の身の上について噂を聞いただけの時点で、すでに彼女に対する『側隠の心』に動かされている。』¹¹とのことである。画工が初めて茶屋の婆さんと馬子の源さから、「志保田の嬢様」那美の興入の時のことを聞かされた時、「オフエリア」に当てはめながら交替する形で那美の形象が造られ始める。「合掌」する「オフエリア」と重なりつつ、那美のイメージは婆さんの話により、また「長良の乙女」と重なる。花嫁の姿を想像しながら「さぞ美しかつたろう。」(25)と讃嘆する画工は続けて那美の離縁の話聞かされ、ついに婆さんから「世間では嬢様の事を不人情だとか、薄情だ」という那美の評判が耳に入った。「趣向が壊れる」画工は「重くなる」「身体」をささっと茶屋から引きずり出したが、那美を巡る「美」

と「不幸」、そして「不人情」の第一印象は、既に画工の頭の奥深くに焼きついて振り払えない。勿論「不人情」の第一印象は後程「非人情」にすり替えられた。

志保田の宿に泊まる「妙な」第一夜の体験を再現する前、画工は先ず嘗て房州の宿屋に泊まった「草双紙にでもありさうな」不気味な夜の体験を思い出した。無口で「笑」う「若い女」と「竹」「草山」「大海原」の恐ろしい音の思い出は、志保田の宿の最初の夜の不気味な基調をなした。房州の宿屋で「夜の明ける迄一睡も」できなかった画工は、志保田の宿で「すやゝゝと寝入」り、オフェリアに変身して歌いながら河に流されてゆく長良の乙女の夢を見た。そして目が覚めて「小声で歌をうたつて」女の声が耳に入った。歌に引き付けられ、それは「夢のなかの歌が、此世へ抜け出したのか、或は此世の声が遠き夢の国へ、うつゝながらに紛れ込んだのか」(『漱石全集第二巻』413頁)と迷い、とうとう声が遠ざかって消えて行くのに我慢できず、「布団をすり抜け」て「障子を開け」て歌う女の姿を探し出した。女の姿を一瞥出来た画工は、それが宿のお嬢さんであると推測し、「出帰りの御嬢さんとしては夜なかに山つゞきの庭へ出るのがちと不穏当だ。」(『漱石全集第二巻』415頁)という人情気味な感想を吐露した。同じく「ある点において超自然の情景」であり、夕暮れに振袖姿で長い廊下を徘徊する那美を見た時、画工は「夜と昼との境を歩いている」那美の行為を「無頓着なる所作」だとし、「色相世界から薄れてゆく」ように目に映る。画工は、目に飛び込む那美の風変りな姿に対して「不穏当」から「無頓着」へ、すなわち「人情」から「非人情」への見方の変化を経た。

「あの女の所作を芝居と見なければ、薄気味がわるくて一日も居た、まれん」(『漱石全集第二巻』524頁)がため、「非人情」の観察手法の成熟を催す手段として、「考へろ、さあ考へろと」画工の潜在意識が「懷中時計の音に」よって形象化され、画工を「催促」している。

「考へ」る画工はまず「怖いものも只怖いもの其儘

の姿と見れば詩になる。凄い事も、己れを離れて、只単独に凄いのだと思へば画になる。」(『漱石全集第二巻』415頁)と、恐怖を主題とする詩学と極限を主題とする画の美学を思索し、続いて失恋を題目とする芸術につき、「失恋の苦しみを忘れて…(中略)…単に客観的に眼前に思ひ浮べるから文学美術の材料になる。」(『漱石全集第二巻』415頁)と思ひ至る。催促の下で画工が思ひ至るのは、己れを抽出することで芸術における美学を見出す「非人情」の美学実践方法なのである。半睡半醒の際「小声」で歌う女の声に驚いて引き付けられた後、女の姿を一瞥して惹かれ、「美」と「薄気味わる」い感じの波に打たれた矢先に思いついたのが「怖い」感覚であるのは不思議でもない。「怖いもの」「凄いもの」、そして「失恋」「考へ」る画工の思惟の移りは正に経験したばかりの感覚の再現と再生産である。歌う女の声聞いたと意識した瞬間に恐怖を感じ、そして女の姿を目にして不思議で讃嘆し、最後に落ち着いてそれが志保田のお嬢さんであることに気づいたと同時に「出帰り」のこと、つまり失敗した恋＝「失恋」のことに思ひ至る、正にこういう移りである。

意外なことであるかもしれないが、画工における「非人情」の標榜と「非人情」な眼差しの切り替えの習得は、同時に出来たことではない。以上に議論されるように、頭に「清くうらゝか」なフィルターを挟み入れて「非人情」の旅を始めるつもりだったが、初心を裏切るように茶屋の婆さんに那美を巡る世間話を聴かされ、潜在意識に「美」と「不幸」、そして「不人情」の第一印象が焼き付けられた。半睡半醒の際の歌や棟の角に消える女の姿を目の当たりにした時、つい吐露した心底はまだ人情気味であった。その後、画工は「考へ」る行為で当夜の感覚を「非人情」な感想・思惟に転じさせ、はじめて那美に対して「非人情」のフィルターの装着を完成した。裏付けとして、「非人情」の感興を何首かの「十七字」の句に纏めた後、再び「寤寐の境」、つまり睡と醒の間を逍遙したりしている時、改めて現れた女の影に対し、画工は「驚きもせ」ず、「恐れもせ」ずに「たゞ心地よく」「閉じている臉」を

通じて眺めていることが出来たのである。

画工は「古来美人の形容」が「大抵」「動」と「静」の「二大範疇のいづれにか」当てはめられると思っているが、那美の「表情を見ると」「いづれとも判断に迷った」。迷った理由は、画工の「双眼に飛び込んだ」那美の「平衡を失」い「無理でも動いて見せる」「有様」にあり、「統一の感じ」がない顔にある。画工の目に映る那美は、「不幸に押しつけられながら、其不幸に打ち勝たうとして居る顔」の持ち主であり、「不仕合な女に違いない」。(『漱石全集第二巻』423頁)「不仕合な女」だと断言する画工が、「非人情」の目で那美を観察しているとは考えにくい。『草枕』に那美の「勝たうとしている」「有様」を詳しく描写したところがある。それは、画工と那美の「非人情」な「小説」の「読み方」から、「振袖」姿、そして「身を投げて」水に「浮」く画の注文まで、二人が対話するくだりである。

第九章では、「三脚几」に座って本を読んでいる画工を目にした那美が、本の内容について尋ねる場面があった。画工は「筋を読」んでいないから知らないと答えたら、「筋の外に何か読むものがある」と又不思議がられた。そうすると「矢張り女だなと思った」画工は「試験してやる気にな」った。画工は半分ふざけながら、「小説」は「いゝ加減な所をいゝ加減に読ん」でもいいのだと那美に言うと、「あなたと私とは違いますもの」という返事をもらった。「試験をするのは此処だと思つた」画工は、続けて違うところが「どこか」と問いつめてみたが、「女の眸は少しも動かな」かったため挫折した。「ホゝゝ、解りませんか」と反問された画工は、「若いうちは随分御読みなすつたらう」と「裏へ回った」。那美は「今でも若い積りですよ。」と画工の毘にかからなかった。「すこしも油断がならん」と思い、画工は「年寄」だからこんな返事ができるのだと話を「引き戻した」。画工の狙いは那美の不意を打つことであり、「すこしも動かな」い「眸」を動かせることである。言い換えると、強がる女である那美の弱みが流露する瞬間が画工の狙いである。

しかし那美が簡単に「眸」を動かさないため、画工

は挫折を繰り返した。「振袖」の話をする、「見たいと仰やつたから、わざゝゝ、見せてあげたんぢやありませんか。」(『漱石全集第二巻』493頁)と那美に反問された。画工は「なんと答へてよい」かと一時迷い、「機先を制せられると」「隙を見出しにくい」と考え、盛り返して「ぢや昨夕の風呂場も、全く御親切からなんですね」(『漱石全集第二巻』493頁)と際どいところを狙って言った。そして那美は画工の予想通り「黙つ」た。切磋する二人はけして「非人情」の雰囲気の中で話し合っている訳ではない。「打ち勝たうとしている」那美の向かいに座っている画工も「打ち勝たうとしている顔」をしているに違いない。藤尾健剛氏はこう言っている。「現在の那美は…(中略)…不本意な結婚を強いられた上に、破産した夫を見捨てて実家に戻ってきたことを理由に、世間から白眼視されるに至っている。女性に対してどこまでも犠牲と忍従を求めてやまない男性中心の道德の圧力が、彼女を苦しめているようだ。」¹²「非人情」な目で那美を見ていない時の画工も「世間」の中の一人の男でしかないのである。

毘にかからない那美に対して画工は、小説を読むことを那美と話すことと結び付け、こう言った。「画工だから、小説なんか初めから仕舞迄読む必要はないんです。けれども、どこを読んでも面白いのです。あなたと話をするのも面白い。…(中略)…あなたに惚れ込んでもいい。そうなるとう面白。然しいくら惚れてもあなたと夫婦になる必要はないんです。惚れて夫婦になる必要があるうちは、小説を初めから仕舞まで読む必要があるんです。」(『漱石全集第二巻』487頁)自分を小説と同一視されることに対して那美は「不人情な惚れ方をするのが画工なんですね」(『漱石全集第二巻』488頁)と半分冗談気味に画工の「惚れ方」を批評した。画工は「不人情ぢやありません。非人情な惚れ方をするんです。」(『漱石全集第二巻』488頁)と訂正して、改めて話を小説に引き戻し「小説も非人情で読むから、筋なんかどうでもいい、んです。」と言った。話の流れに乗って那美は画工に、「非人情で」例の小説を読むように頼んだ。「これも一興だらう」と

賛する画工は「聴く女も固より非人情で聴いている。」(『漱石全集第二巻』488頁)と考え、小説を読み出した。「不人情」だと画工の読み方を評価した那美は「非人情で」小説を読むように頼んでから、「非人情で聴く女」となった。

実は那美は「非人情で聴いてい」るわけではなく、ただ画工の話し方の真似をし、画工と交流を試みただけである。小説中の男女の身分について聞くと、画工から「何故と聞きだすと探偵になつて仕舞ふ」という返事をもらった那美は、あっさりと「ぢや聞きますまい」と答えた。しかし画工はまだ気が済まないようで、「普通の小説はみんな探偵が発明した」から「非人情な所」がないと付け加えた。そうすると那美は又あっさりと「ぢや非人情の続きを伺ひませう」と小説を続けて読むように勧めた。自己の主張も考えも強く表さずに、ただ「ぢや」といって画工の話しの流れに乗り、ことの進行を勧める那美の対話のやり方は、「人情」でもなく「不人情」でもないため、那美は「非人情」として画工の目に映るのである。

以上の場面で画工と那美は一種の奇妙な相互反射・挑発関係をなした。那美との交流に主導的位置を占めようとする画工は、無意識に那美の挑発に反応し、自ずと仮想の支配的な「非人情」の世界で那美との関係を形作っている。彼の目に映る「非人情」な那美は、実際ただ「非人情」で画工の話を聞いている受動的な人ではなく、「ぢや」と軽く言って話の行方をコントロールしている支配的な方である。敏感で意地悪い話し方をする画工は、元来目の前にいる那美を「非人情」な女に見るはずもなかったが、那美に導かれていつの間にか那美のことを「非人情」な女に見えるようになった。ここで、画工における一つの分裂が生じた。那美との関係において、主導的な位置に立っていると思ひ込もうとする創作者である画工と、画工自身にも意識されていない存在であり、那美とのやり取りを忠実に記している、俯瞰する・傍観者立場の語り手にあたる画工という、二人の画工が存在しており、画工における分裂が顕在化している。創作者である画工は言うまでもなく、傍観者である画工の存在を知るよしも

ない。彼らはそれぞれの時間を生き、最後の「胸中の画面」の「成就」が達成するまで、二つの時間が交差することはない。

四、分裂する画工

『草枕』の作品中で語り手である画工の視野を超え、明らかに物語世界からはみ出して高次元で画工を俯瞰するように語るくだりは一箇所しかない。それは第八章の末尾にある、「其青年は、夢みる事より外に、何等の価値を、人生に認め得ざる一画工の隣りに座つてゐる。…(中略)…運命は卒然として此二人を一堂のうちに会したるのみにて、其他には何事をも語らぬ。」(『漱石全集第二巻』484頁)というくだりである。「一画工」と「二人」という二つの言葉から、このくだりの視点の相違が見える。

大石氏はこの語り手の視点の転移に関し、「全体を一人称によって統括されたテキストにあって、唯一亀裂を生じさせる語り手を、今仮に〈作者〉と命名するならば、作者は一人称テキストを構成しつつ、更にメタ・レベルから、《余＝画工》を批評する視点を敢えて介入させる。」¹³という風に漱石による画工批判の顕在化を指摘している。明治三十九年十月二十六日付鈴木三重吉に宛てた書簡には、「いけない」「草枕の様な主人公」という漱石の原話があるため、「漱石による《画工》批判は、一般に(…中略…)漱石書簡を俟って現れると指摘されてきた」¹⁴というのは事実である。しかし漱石書簡を『草枕』と関連付けて画工批判をする観点は興味深いが、同時に画工におけるもう一つの解釈の可能性を抹殺することも意味している。それは画工における自己逸脱のことである。つまり画工の他人に対しての「非人情」でなく、自分自身に対しての「非人情」のことである。前章節で検討した、分裂によって生じたもう一人の画工の存在の裏付けとして、傍観者立場の語り手にあたるもう一人の画工は、確実に創作者である画工と異なる「非人情」の時間を生きているのである。

自分に対しても「非人情」な視線で観察することが

できるからこそ、「自分の屍骸を、自分で解剖して、其病状を天下に発表する」（『漱石全集第二巻』417頁）ことができるのである。『草枕』の場合、画工は「解剖」する代わりに「自分」を俯瞰し、「自分」の内面に映る那美の些細な表情・感情の変化をそのまま映し出すのである。小説最後の場面で、日本を離れるための列車に乗る元夫を見送る那美の顔に初めて現れる「憐れ」の表情を目撃した時、戦場へ赴く人に対する憐憫の感情は一切なしで、ただの鏡のように投射される那美の表情が目映った瞬間、画工が無意識に「それだ！ それだ！」と「那美さんの肩を叩きながら小声に云った」（『漱石全集第二巻』547頁）という行為は、その裏付けとなっているのである。

自分の内面・感情を全く通過せずに、ただ映った表情・感情をそのまま写し還すのは、画工の「非人情」による他人観察の到達した一つの段階である。画工における「非人情」の実践方法を、『文学論』にある「非人情」について説明するくだりを参考に理解すると分かり易い。

『文学論』の第二編第三章「fに伴ふ幻惑」には、「文学を賞翫する」際、読者が行う「除去法」を論じた。読者は固有の「直接経験」で「賞翫」できない、つまり文学作品を読む時、作中の喜び・悲しみ等の感情にシンパシーを感じられない時、作者の「表出法」、いわば文学表現に頼って「間接経験」を作り、作家に設計された一種の幻想空間内で「文学を賞翫する」こととなる。「間接経験」を作る時、まず前提としては読者が「作者の表出法に対」して「同意」するのである。この「同意」の上で、読者は無意識的に自己の固有の因果関係に関する判断力を「作者の掌中に委ねつゝある」。そうすると、「自己観念の除去の為に却つて賞嘆的快感を伴ひ来る」ようになる。（『漱石全集第九巻』171 - 175頁）

漱石は「読者が文学賞翫に際し行ふ除去法」を2種類分類した。一つは、「自己関係の抽出」であり、もう一つは、「善悪の抽出」である。（『漱石全集第九巻』172 - 175頁）「自己関係の抽出」というのは、つまり自己の利害得失と無関係なため、「自己観念」を部分

的、或いは全部引き出すことである。例えば戦場へ赴く勇敢な戦士の姿を描写する詩歌を詠む時、我々が感じた高揚する気持ちが、自分の死に關しての恐れを完全に封じたからこそ感じられるのである。「善悪の抽出」は旧来の因果関係・善悪好悪の考えを一切止めて物語に没入することである。しかし「善悪の抽出」は何処もできる訳ではない。

『文学論』には「善悪観念の抽出を以て文学の或る部分の賞翫に缺くべからざる条件」が「二種」とあり：「(1) は非人情と名づくべきもの、即ち道德拔きの文学にして、此種の文学には道德的分子入り込み来る余地なきなり。」「(2) は道德的分子の当然混じ来るべき問題なるにも関せず、読者がその道德的方面を忘却して之を味はふ場合を云ふ。」（『漱石全集第九巻』178頁）とある。『文学論』の引用に概括された、「善悪観念の抽出」により「文学の或る部分の賞翫」を実現する二種類の「条件」というのは、「読者」が如何なる状況下で、善悪の因果関係から脱して幻惑され得るかという「条件」である。『文学論』における二種類の「善悪観念」の「抽出」の説明は、読者に固有の「善悪観念」を忘れるように幻惑して成功する状況の分析であり、実は作者に与える具体的な創作上の技巧の指導にはならない。あくまでもその状況に達せた一つの成功した実例の説明でしかない。こうすると、「非人情」な美学の実現としての「非人情」作品を創作する時、作家は如何にして行動すればよいのであろうか。

(1)にいう「道德的分子入り込み来る余地」がない「非人情」な文学という大前提は、『草枕』の場合、画工が「非人情」な目で作ろうとしている「非人情」な「清浄界」そのものである。言い換えると、読者が「非人情」な文学を読むからこそ、「人情」的に作中の出来事を見る必要性が生じない。同様に、画工は擬制的な「非人情」な天地に入れるなら、「人情」的にこの天地の中の出来事を見る必要も無くなる。そして、その「非人情」な天地の中に「非人情」な美学を実現する絵画を描けるようになるのである。

したがって、画工は創作上、画題探しの目標の達成に、主観的に自分と那美の因果関係を切断するやり方

としての「非人情」を採用しているのである。那美とのやり取りの関係の中にある同時に、この関係からはみ出そうともしている。一つの関係の中にあると同時に、いないように努める努力は、画工における分裂を作った。渥美孝子氏が「画工が採用した」やり方を「見立て」¹⁵と名付けられるのも、こう言うためである。何故なら、「見立て」という言葉自体も創作側と鑑賞側の分別をはっきりとせずに曖昧なところがあるからである。但し、小説の結末で画工が那美に見たものを伝える行為を、ただの「見立て」る行為として解説する事は正しいのであろうか。

この質問の回答には、画工の観察する行為自体における細分作業を要求する。次の章節で詳しく論じるつもりだが、小説第七章で画工が那美と風呂場で会う時の「非人情」は、言うまでもなく(1)に当てはまる。突然風呂場に現れる那美を目にし、体の輪郭を描く時の画工が瞬間にその美しさにしか反応しないのはそのためである。そして『草枕』の結末で、那美の顔に初めて現れる「憐れ」の表情を目にした時、肩を叩きながら期待していた表情が現れたのを那美に伝えるのは、明らかに(2)であり、しかもここに作家、つまり文芸家である画工と、傍観者=見る者である画工が同時に存在するのを見逃してはいけない。

五、「幻境」という時空の中に

那美に対しての「非人情」のフィルターの活かし方に関し、画工の言葉を借りていうと、「詩的な立脚地に帰」ることであり、つまり、「おのれの感じ、其物を、おのが前に据えつけて、其感じから一步退いて有体に落ち付いて、他人らしくこれを検査する余地さえ作」(『漱石全集第二巻』417頁)るやり方である。前田愛はこれを「距離を置いて現実を俯瞰する非人情の美学」¹⁶としている。そして、氏は又「文学作品がもたらす『間接経験』の自由が保証されるとすれば、それは、美意識としての<非人情>とほとんど重なり合う」¹⁷という風に「非人情」の「美学」の特徴を概括した。

これは前の第四章で考察した漱石の『文学論』に述

べた「非人情」の定義と一致している。「非人情と名づくべきもの、即ち道徳抜き文学にして、この種の文学には道徳的分子入り込み来る余地なきなり。」(『漱石全集第九巻』178頁)「道徳抜き」で自分の内面までも「他人らしく」観察し解剖し、「道徳的分子」が介入する前の純粋な「詩的な立脚地」に立つことで、画工は那美にある「美しい画題」を見出そうとするのである。

しかしながら、注意すべきなのは、『草枕』の「非人情」と『文学論』の「非人情」を完全に同等化するわけにはいかない点である。『文学論』に説明された「非人情」は、読者の「善悪観念」を如何に「抽出」するかという事を通じて「文学のある部分」の「賞翫」を可能とする「条件」であり、「幻惑」の手法の一つである。『草枕』の「非人情」は、実践者である画工が「賞翫」すると同時に、画想の構想も行っているため、『文学論』の「非人情」と重なる部分をもつ一方で、独特の部分もある。

トル・ロザのように「覚悟」を決めて旅に出た画工は、ただの「俗に画と称するもの」を描くつもりはない。「詩的な立脚地」に立って画想を成就するために、画工は完全たる「美」の世界に入らなくては行けない。彼にとってこの「美」の世界は「非人情の天地」にあり、那美が足を踏み入れられる彼の睡醒「両域の間に縷の如き幻境」、「霞の国」、「雲の国」、「冥幽の府」にある。画工の「非人情」の実現は、随所で瞬時にできることではない。特に観察対象である那美の出現につれ、画工は常に「非人情」を念頭に置かないと、純粋な観察を続けられない危険に晒されている。この危険に対して、画工は受動的な姿勢を見せている。

小説の中に唯一直接的にエロスと関係付けられる場面があり、そこで画工の「非人情」な立場が動揺しそのような瞬間にズームアップして意地悪そうに読者の目の前に広げた。それは画工が那美と風呂場で顔を合わせそびれる場面である。

余は湯槽のふちに仰向の頭を支へて、透き徹る湯のなかの軽き身体を、出来る丈抵抗力なきあた

りへ漂はして見た。ふわり、々々と魂がくらの様に浮いて居る。…(中略)…湯泉と同化して仕舞ふ。流れるもの程生きるに苦は入らぬ。…(中略)…土左衛門は風流である。スキンバーンの何とか云ふ詩に、女が水の底で往生して嬉しがつて居る感じを書いてあつたと思ふ。余が平生から苦にして居た、ミレーのオフエリアも、かう観察すると大分美しくなる。何であんな不愉快な所を扱んだものと今迄不審に思っていたが、あれは矢張り画になるのだ。水に浮んだ儘、或は水に沈んだ儘、或は沈んだり浮かんだりした儘、只其儘の姿で苦なしに流れる有様は美的に相違ない。…(中略)…口のうちに小声に誦しつつ漫然と浮いて居ると、何所かで弾く三味線の音が聞こえる。…(中略)…三味の音が思ぬパンラマを余の眼前に展開…(中略)…したとき、突然風呂場の戸がざらりと開いた。

誰か来たかと、身を浮かした儘、視線丈を入口に注ぐ。…(中略)…

黒いものが一步を下へ移した。…(中略)…女の姿を見た時は、礼儀の、作法の、風紀のと云ふ感じは悉く、わが脳裏を去つて、只ひたすらに、うつくしい画題を見出し得たとのみ思つた。…(中略)…

輪郭は次第に白く浮きあがる。今一步を踏み出せば、折角の嫦娥が、あはれ、俗界に墜落するよと思う刹那に…(中略)…ホ、、、と鋭く笑ふ女の声が、廊下に響いて、静かなる風呂場を次第に向へ遠退く。余はがぶりと湯を呑んだ儘槽の中に突立つ。驚いた波が、胸へあたる。縁を越す湯泉の音がさあ々と鳴る。(『漱石全集第二巻』465頁～472頁)

東郷克美氏は湯槽の中に漂う画工につき、「『湯泉と同化』して、『魂』まで解けて流れるような快感として水死が感受されている。」と解説しており、没我の「快樂」を感受することに注目している。その「快樂」を感受する前提として、湯槽の中に身体を漂わすこと

で、画工は模擬の入水体験を通じ、精神を無限的に死に無我に近い平静な状態に近づけることが可能であるのである。我執と自我を放下する儀式のように湯に浸り、身体から魂まで放下してから、自己の先入的な主観にも変化が起こる。夢に出た水死する女オフエリアがまた頭の中に浮かんでくる。嘗て理解できなかったミレーのオフエリアに対しても、「一步退いて」「詩的な立脚地」に立ち、「単に客観的に眼前に思い浮かべるから文学美術の材料に」見なせるようになったのである。「水に浮んだ儘、或は水に沈んだ儘、或は沈んだり浮かんだりした儘、ただその儘の姿で苦なしに流れる有様は美的」だと考える画工は、流れる水の中で相対的に静止する有様を美的な画面とする。その中の画中人物は自然と色が調和をなす画になる。画の背景・色調は決まったが、肝心の画中人物の顔は、無我に近い画工の頭の中には浮かんでこない。

画工が「どんな顔をかいたら成功するだらう。」と迷っているうちに、「三味の音」が耳に入った。「三味の音」は「小声で歌をうたつてゐる」女の声や、「豊の波」、「きゝつと女の笑い声」、そして「ホ、、、と鋭く笑ふ女の声」と同じく、画工の静かな瞑想世界に飛び込む不意な「客」＝那美のことを指している。視覚的な要素でない聴覚・触覚的な要素として画工の瞑想世界に出現するものが意味することは即ち、肉体を持つ那美でなく、符号に抽象される那美が境界に入ったということである。或いは画工の自我の存在までも抹消されつつある瞑想世界に、唯一突入できた具象世界のシニフィアンは、抽象される那美だけだという風にも理解できる。

画工は「非人情」により、常に那美と対面する時に感じたものにしか感受したり反応したりしない。風呂場で那美と出会う時も、画工は常にその瞬間に見たもの・感じたものにしか反応せず、瞑想世界の一秒一秒の時間が解消され、前後の区別がなくなり、あるのはその瞬間の靈感でしかない。だからこそ、「ホ、、、と鋭く笑ふ女の声」が耳に入った時、まるで世界が裂けたように画工は急に瞑想世界から現実世界に引き戻されて「がぶりと湯を呑んだ儘槽の中に突立」った

のである。つまり、抽象化された那美は画工の没我の瞑想世界に入れるが、生身の那美が姿を現すと、画工の瞑想は直と止まるのである。いわば、画の「成就」の実現のカギは那美ではなく、やはり画工にあるのである。

画工がこれかあれかと没我の瞑想の「非人情の天地」の中で立てた画想はいくつかあるが、どれも具体的に執筆できる完全な画想にはなっていない。理由は、その中に現れる「顔」にあり、画工自身にもある。「顔」の画においての定着は、以下の条件を満たすことが必須である。要するに画工が没我の境に存在すると同時に、「人の合点するように髣髴せしめ得る」「心持」の拠り所である「具体」もそこにあるべきだと言うことである。詳しくは以下の画工による自分の画題についての紹介から伺える。

わが描かんとする題目は、左程に分明なものでもない。…(中略)…わが感じは外から来たのではない、たとひ来たとしても、わが視界に横はる、一定の景物でないから、是が原因だと指を挙げて明らかに人に示す訳に行かぬ。あるものは只心持ちである。此心持ちを、どうあらはしたら画になるだらう——否此心持ちを如何なる具体を藉りて、人の合点する様に髣髴せしめ得るか、問題である。(『漱石全集第二巻』456 - 457 頁)(傍点は筆者による)

画工が「描かんとする題目」は、「分明なものでもな」く、「外から来た」「感じ」でもなく、ただの「心持ち」であると考えている。しかし「心持ち」は無形なため、「具体」を必要とする。自然に那美はこの「具体」となった。

那美は画工のその「具体」になれる唯一の登場人物である。「夜」と「昼」との境を歩いている那美が、死でもなく生でもなくその間にある境界を歩くように画工の目に映るのは、那美自身だけでなく画工にも理由がある。那美に画工が「見たい」ものを「見せてあげ」る「非人情」が見て取れる一方、各各の登場人物

の口から伝えられる那美の形象は、画工の「非人情」により反射され、画工の中に「統一の感じ」がある形象に、最後までなっていなかった。「統一」しないというのは、安定しないことを意味すると同時に、不安定の中に変化の発生を認許することをも意味している。そしてこの動的な不安定な状態の中で、画工が待っているのは、「統一」する瞬間である。那美が「たちまち自己を認識するように」なる瞬間である。

画工の理想的な画題の必須条件として不可欠なのは、望ましい那美の表情の現れだが、「胸中の画面」の「成就」に不可欠なのは、求めている表情が現われた瞬間に、その表情を捉える自分が無我の「非人情」の境にしながら、感受した感情を「具体」によって反映し反射することが成功することである。那美の表情は生身の那美の顔にしか現れないため、如何に没我の「非人情」な世界にいる画工を、画工が感受した感情を投射する「具体」である生身の那美と、同じ時間・同じ次元に共存させるかが問題となった。

風呂場で那美の朧げな輪郭を目の前にして「うつくしい画題を見出し得た」と考えた時の画工と、求めている画に必須な表情が那美の顔に現れた瞬間にその発見を観察対象本人に伝える時の画工が、相違しているのは言うまでもない。取りも直さず、『草枕』に現れる画工が「非人情」の状態に入る時の身分＝視点は場合によって異なる。一つ目は、風呂場で那美を見た時、画工は文芸家の視点で見ている。勿論この視点の持続は生身の那美が姿を現すまでである。二つ目は、第八章の末尾で「青年」と「隣りに座っている」自分に対しての傍観的「観客」的な視点である。これは前述したとおりに、自己「抽出」によって無我の「非人情」な天地に完全に没入できた画工の視点である。そして、最後の三つ目は、画工自身にも気づかれていないが、小説の結末のところに現れる二種類の視点の一瞬の共存である。

六、瞬間に「成就」した画

『文学論(上)』(明治40年)第一編第二章「文学的

内容の基本成分」では、「同感」と「自己の情、即ち ego に附きての感情」を列挙している。そして、第一編第三章「文学的内容の分類及び其価値的等級」には形式 (F+ f) の F の分類が試みられ、F の一種類として「感覚 F」がある、つまり「感覚」的文学「材料」のことである。漱石はこの「感覚 F」を f と区別してから、意味を簡単に説明している。「一（筆者注：感覚 F のことを指す）は直接にして、その読者の情緒を喚起するは恰も電光石火の如く、或は響の声に应ずるに似たり。…（中略）…而して瞑想の結果始めて趣味を感じるものなりとす、故に手ぬるくして直下ならず。」（『漱石全集第九巻』106 頁）

「読者の情緒を喚起する」のは、「電光石火の如く」早く瞬間にして発生するものである。或いは「響の声」のように独立して発生するのではなく、何か「具体」に反射して感受するのである。最初画工の画題には「心持ち」しかないが、「心持ちを、どうあらはしたら画になるだらう」という疑問に面した時、「心持ちを如何なる具体を藉りて、人の合点するように髣髴せしめ得るか」というふうに疑問の解決方向を変えた。「具体」を借りて投射する「情緒」の「喚起」は一瞬間に発生するため、持続する時間は完全に画工による。本来生身的那美に直面する時「非人情」の視点を維持できない作家画工は、望ましい表情を目に収める瞬間無意識に那美に伝えることを通じて、画の「成就」に必要な「具体」に感受した感情を投射する行為を実現したのである。伝える行為によって作家画工と傍観者画工の各自の時間の融合を成した。この融合は二つの時間の停止を前提として実現したのである。要するに、画工が見た表情を那美に伝えるこの「咄嗟の間」という瞬間に、創作者画工と傍観者画工二人の各自の時間が停止したことによって二つの視点の共存を実現したのである。したがって、共存するはずのない二つの視点はこの一瞬でしか共存しないため、「ぴしゃりと心のカメラへ焼け付いてしまった」「胸中の画面」もこの小説の結末の瞬間にしか存在しないのである。

漱石は「作家の態度」（1908）という講演で作家の「態度」に関して論じたことがある。そこで、漱石

は「態度と云ふのは心の持ち方、物の観方」という定義を下している。文学における作家の「態度」は「主観的態度」と「客観的態度」があり、「我々は（…中略…）ある眼識で外界を観、ある態度で世相を眺め、さうして夫が真の外界で、又真の世相と思つている」（『漱石全集第十一巻』97 頁）という。「真の外界」「真の世相」のほか、「文学の真」がある。この「真」を説明する前にまず「文芸家の理想」に関する漱石の考えを見なければならない。

漱石は「文芸の哲学的基礎」（1907）で、「文芸家の理想」は「真に対する理想」（『漱石全集第十一巻』57 頁）であるという点に関して詳しく説明している。「感覚的具体」をかりてこそ「文芸的に知」を働かせられ、「媒介」を通じて「文芸化する」ことが実現できるようになる。「この理想を真に対する理想とい」い、哲学者・科学者の理想であると同時に、「文芸家の理想」でもある。漱石は「文芸家」を「真を理想にする」人とし、又「情を理想として働かせる人」（『漱石全集第十一巻』58 頁）ともしている。「真」と同じく「情」も「文芸家の理想の一つである」。

「余が『草枕』」では、漱石は、「美しい感じ」という『草枕』のキーワードを自ら披露している。というのは『草枕』の創作意識からいうと、漱石は「美しい感じ」という「情」を「文芸家の理想」としてこの作品に託している。そして画工が「非人情」の美学を実践し、「うつくしい画題を見出し得」て「胸中の画面」の成就を迎えることで、物語世界内に「文芸家」の「真」の「理想」の実現を見せている。

大浦康介氏がいうように、「『非人情』を実践することと『非人情』を説くことが別であるように、作品を作ることと作品について語ることは別である。『草枕』は両者をほとんど分かちがたくかかえ」¹⁹ている。そして氏はこれを『草枕』が写生文になる理由としている。前文ですでに論じたが、画工は「非人情」な美学の実現としての画題を探しているため、自ら「非人情」なフィルターで個人的次元の「非人情」の天地を作り出した。この「非人情」な天地の持続は完全に画工一人の努力によるため、いわば論理の説明と応用を同時に

行っているという状況になる訳である。そして画題探しという行為自体も興味深い。自分の論理を実行しながら、目的地に到達できるかどうか、という実験・証明に、これ以上漱石の『草枕』における実験に相応しい言い方がない。

大浦氏の思考を踏まえて「文芸家の理想」である「真」と「情」について考えると、漱石は『草枕』の画工を通じて文芸家の「真」と「情」における一つの可能性としての模索をしていると考えられる。「非人情」によって見出される「美しい題目」(画題)が傍観者によってその存在を認識された瞬間、『草枕』における「文芸家」の「真」と「情」の「理想」が一体となり、「情」が「真」という「理想」になることが可能となる。

前章で分析したように、小説の結末部分において「文芸家」の視点と「観客」の視点が一瞬共存を実現したため、その瞬間『草枕』における「情」と「真」の「文芸家の理想」は同じものとなった。「霊台方寸のカメラに澆季溷濁の俗界を清くうらゝかに納め得れば足る」のも、「一句」もない「無声の詩人」と「尺縑」がない「無色の画家」が「清浄界に出入し得」、「不同不二の乾坤を建立し得」、「我利私欲の羈絆を掃蕩」

できれば「俗界の寵児よりも幸福である」のも、この「真」と「情」の「文芸家の理想」が統一するからである。漱石が『文学論』の第二編第三章「fに伴う幻惑」で「非人情」に関して討論したのは、まず「非人情」も一種の「f」を起こせるからである。「f」は「情緒」を指すが、「非人情」によって実現される「美しい感じ」も勿論一種の「情緒」であり、「文芸家」の「理想」の一つである。そして、小説の結末に「胸中の画面」が「成就」した後、その続きに本当の画の成就があったとしても、画工の「真」、そして『草枕』によって実行されて証明された「非人情」の美学の「真」とは既に関係がないため、小説はここで俄かに終止符を打たれたのである。

付記：夏目漱石作品の引用はすべて『漱石全集』（岩波書店、1965～1967）による。かっこで巻数と頁数を示した。全ての引用について、指定範囲が短いなどの理由で煩雑と判断した場合は、頁数まで示していない。又、旧漢字は新漢字に直し、ルビや傍点を簡略化した。

注

- 1 柄谷行人「作品解説『草枕』」、『増補 漱石論集成』、平凡社、2001年
- 2 渥美孝子「夏目漱石『草枕』——絵画小説という試み——」、『国語と国文学 近代小説の文体』第九十巻第十一号、東京大学国語国文学会、2013年
- 3 武田充啓「夏目漱石『草枕』の＜非人情美学＞」、『奈良工業高等専門学校研究紀要』第33号、奈良工業高等専門学校、1997年、164頁
- 4 安藤久美子「『草枕』ノート＜非人情美学＞考」、『甲南大学紀要』、甲南大学、1986年、59頁
- 5 武田充啓前掲書、161頁
- 6 藤尾健剛「『草枕』の美学＝倫理学」、『漱石の近代日本』、勉誠出版、2011年、73頁。
- 7 前田愛「世紀末と桃園郷『草枕』をめぐる」、『理想』622号、理想社、1985年、204頁～214頁
- 8 亀井秀雄『主体と文体の歴史』、ひつじ書房、2013年、416頁
- 9 亀井秀雄前掲書、416頁
- 10 古郡康人「夏目漱石『草枕』について」、『静岡英和女子学院短期大学紀要』33号、静岡英和女子学院短期大学、2001年
- 11 藤尾健剛前掲書、71頁
- 12 藤尾健剛前掲書、59頁
- 13 大石直記「『草枕』・＜低徊＞と「推移」の結抗し合う場——漱石＞論へ向けて——」、『国語と国文学』77巻5号、東京大学国語国文学会、2000年、39頁

- 14 大石直記前掲書、39 頁
- 15 渥美孝子前掲書、51 頁
- 16 前田愛前掲書、211 頁
- 17 前田愛『文学テキスト入門』、筑摩書房、1988 年
- 18 夏目漱石は『文学論』の中で、「凡そ文学的内容の形式は (F+f) なることを要す。」と書いており、一つの文或いは文章を文学として判別する基準を定めている。F は焦点的印象または観念であり、f はこれに付着する情緒なのである。
- 19 北岡誠司・三野博司編『小説のナラトロジー—主題と変奏—』世界思想社、2003 年、153 頁

